Barbara Stempczyńska

"Cytat malarski" w powieściach Fiodora Dostojewskiego ("Idiota", "Biesy", "Młodzik")

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 2, 67-84

1977

„Cytat malarski" w powieściach Fiodora Dostojewskiego („Idiota" „Biesy", „Młodzik")

Barbara Stempczyńska

„Aby napisać powieść, autor powinien zaopatrzyć się w jedno lub kilka silnych i głębokich przeżyć. To sprawa poety. Z owych wrażeń powstaje temat, plan, harmonijna całość. Wtedy wkracza artysta, chociaż poeta i artysta pomagają sobie nawzajem od początku do końca."[1]

Tak pisał Dostojewski o istocie procesu twórczego.

Wśród niezliczonych wrażeń i przeżyć estetycznych, którym utwory pisarza zawdzięczają swój kształt i wyraz, znalazły się też przeżycia związane z dziełami mistrzów klasycznego malarstwa europejskiego i rosyjskiego. *Madonna Sykstyńska* Rafaela Santi, *Martwy Chrystus* Hansa Holbeina-Młodszego, *Asis i Galatea* Claude'a Lorraina, a także inne dzieła stanowiły dlań źródło wstrząsających doświadczeń duchowych i głębokich fascynacji, współbrzmiały z przemyśleniami i wizjami ideowymi, które w obrazach znajdowały swe „zmysłowe zakotwiczenie", w zestawieniu z nimi zyskując na ostrości i wyrazistości.

Dostojewski był szczególnym odbiorcą dzieł sztuki, odbiorcą-ideologiem. Treści ideowe i psychologiczne zawarte w obrazach odczytywał w sposób bardzo osobisty, przetwarzając je w świetle własnych koncepcji intelektualnych, mocno uogólniając wymowę dzieła. W wyniku tych interpretacji nad obrazem nadbudowywał się kompleks bliskich mu ponadczasowych idei, „przeklętych problemów", dylematów ludzkiego istnienia.

Tę subiektywną więź dzieł malarskich z fundamentalnymi ideami własnymi wykorzystał Dostojewski w celach artystycznych, jako jeden z chwytów służących przekształceniu idei dyskursywnej w estetycznie wcieloną. Przenosząc je z widnokręgu własnego do widnokręgu zakreślającego widzenie świata bohaterów powieści, czyniąc je faktem duchowego i intelektualnego życia postaci, pisarz zachowuje ich zależność od dzieła inspirującego. Obiektywizując się w tkance powieściowej, „ener-

[1] *Litieraturnoje nasliedstwo*, t. 77, Moskwa 1965, s. 64.

gia" obrazu staje się w ten sposób organiczną częścią utworu, nieobojętną dla jego ideowego i artystycznego kształtu.

Różne postacie przyjmująca „obecność" obrazu malarskiego w literaturze w ogóle, a w utworach Dostojewskiego w szczególności skłania do rozpatrywania tego typu fenomenów w aspekcie szeroko rozumianego cytowania. Termin „cytat" identyfikujący pewne zjawiska w literaturze (tzw. quasi-cytaty, czyli cytaty struktur[2]) i innych sztukach to w naszym przypadku cytat szczególnego rodzaju, gdyż pochodzący z odmiennie niż literackie ukształtowanego dzieła sztuki. „Cytowany" obraz malarski zostaje sprowadzony do poziomu medium literatury — słowa i funkcjonuje bądź w formie przytoczenia jego „postaci słownej"[3] — integralnie z nim związanego tytułu, bądź w formie opisu, by użyć terminologii Erwina Panofskiego, na poziomie warstwy preikonograficznej (rozmieszczenie figur na płaszczyźnie obrazu, typ ekspresji, koloryt), ikonograficznej (identyfikacja treści wątków, symboli, alegorii itp.) i ikonologicznej (interpretacja wyższych układów znaczeniowych). Różnorodność wariantów tego opisu ze względu na aspekt, sposób ujęcia, mniejszą lub większą adekwatność, formę realizacji w tekście itp. jest niewyczerpana.

Konstytuując się w powieściach Dostojewskiego zgodnie z regułami rządzącymi jego pisarstwem, obraz malarski pełni różne funkcje artystyczne. Bywa swoistym ornamentem, charakteryzuje postać, znaczy jako ekwiwalent symboliczny filozoficznej, społecznej, emocjonalnej postawy bohaterów. Przypadek specyficzny stanowi fenomen tzw. dzieł potencjalnych, nieobcych tradycji literackiej, a w twórczości Dostojewskiego występujący w formie bardzo oryginalnej. Nie mieści się on w typie cytatu obrazu realnego, jest, jeśli tak rzec można, cytatem dzieła nieistniejącego. Tym niemniej wola autora, by schematy ikonograficzne pomysłu bohaterów były koniecznie obrazami, a nie tylko wyobrażeniami, pozwala upatrywać w niej głębsze znaczenie i odnieść do swoistej odmiany cytatu malarskiego.

„Udział" obrazu we współtworzeniu materii literackiej utworów Dostojewskiego szczególnie wyraźnie dał o sobie znać w powieściach lat sześćdziesiątych-siedemdziesiątych, a przede wszystkim w *Idiocie*, *Biesach* i *Młodziku*.

Mimo iż zainteresowanie sztuką i malarstwem towarzyszyło pisarzowi zawsze, to nigdy jednak nie było tak intensywne jak we wspomnianym okresie. Wtedy właśnie jego kontakty z dziełami sztuki europejskiej i rodzimej nabierają charakteru bezpośredniego i permanentnego. Dzieje się tak zwłaszcza w czasie z górą czteroletniego (1867—1871) pobytu Dostojewskich za granicą, gdy odwiedzanie galerii i „zaliczanie" świetnych zabytków należało do uświęconego rytuału. Dopiero teraz pow-

---

[2] D. Danek: *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972, s. 189.

[3] Por. Z. Minc: *Funkcija rieminisciencij w poetikie A. Błoka*, [w:] *Trudy po znakowym sistiemam*, t. VI, Tartu 1973, s. 387—417.

stały warunki pełnego przeżycia estetycznego dzieł, ukształtowały się ostatecznie upodobania pisarza w tej dziedzinie i ów bogaty kontekst interpretacyjny towarzyszący kilku najbardziej cenionym i podziwianym przez Dostojewskiego dziełom malarstwa, rzeźby i architektury. Wydaje się rzeczą oczywistą, iż właśnie utwory tego okresu, a wśród nich szczególnie *Idiota* — koncepcja powieści dojrzewa i krystalizuje się we wspomnianym czteroleciu — najwięcej zawdzięczają obcowaniu pisarza z malarstwem.

Już na pierwszych stronicach *Idioty* pojawia się szczególny cytat malarski. Wrażenia, jakich dostarczyła bohaterowi tytułowemu oglądana w Lyonie egzekucja, opowieść skazanego na karę śmierci za przestępstwo polityczne, i „obraz z Bazylei" określa Myszkin w rozmowie z lokajem, a następnie paniami Jepanczyn w ten sam sposób — jako wstrząsające. Trzy wydarzenia łączy więc jednolita perspektywa emocjonalna, uwarunkowana jednością ich przedmiotu i ideowej oceny zjawiska. Wszystkie dotyczą głęboko obchodzącej, wręcz fascynującej Myszkina sprawy — duchowej i psychologicznej sytuacji człowieka wobec niechybnej śmierci. Jego pogląd w tej mierze wyjaśnia się najpełniej za przyczyną wymienionego obrazu i inspirowanego przezeń obrazu potencjalnego, poświęconego kaźni.

Myszkin konsekwentnie pomija milczeniem tytuł „obrazu z Bazylei", utrudniając, a właściwie czyniąc niemożliwym dotarcie czytelnika do źródła cytatu, które istnieje (jest nim, jak twierdzi L. Grossman, *Kaźń Jana Chrzciciela* szwajcarskiego malarza Hansa de Vriesa, przedstawiająca twarz proroka na chwilę przed uderzeniem miecza). Znajomość obrazu nie jest wszakże potrzebna. W „labiryncie połączeń" sceny i powieści znaczy tylko jeden jego element kompozycyjno-treściowy, którego zawartość wyjaśnia się nie w formie opisu — ten spowodowałby zakłócenia w ustalonym już trybie i rytmie rozmowy — lecz w sposób pośredni.

Adelaidę Jepanczyn uczynił Dostojewski malarką — wybór, jak się okaże, został głęboko umotywowany i „przegląda" się w nim charakterystyczne dla pisarza pojmowanie istoty sztuki. Swoich najbliższych zatrudniła ona przy nieustającym wynajdywaniu tematów, w której to dziedzinie zręczna skądinąd malarka miewała trudności, usprawiedliwiając je swoją nieumiejętnością patrzenia. „Południe, Wschód już opisane"[4] — twierdziła, za pomocą cytatu z Lermontowa dając do zrozumienia, że interesuje ją malarstwo rządzące się zasadą mimetycznego odwzorowywania świata. Myszkin zaś, czyli ten, który „umie patrzeć", „uczy ją patrzeć" wskazując na istnienie „innych pejzaży" — pejzażu ludzkiej duszy, najgłębszych przeżyć i myśli. Książę proponuje następujący, związany z ciągle powracającym motywem rozmowy, temat do obrazu. Ma on przedstawiać „twarz skazanego na minutę przed egzekucją". Na pytanie

[4] F. Dostojewski: *Idiota*, przeł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1971, s. 66.

Adelaidy: „Jak to twarz? Tylko twarz?" — wątpiącej w celowość takiego ujęcia tematu, Myszkin — wcześniej rekomendujący siebie jako dyletanta w dziedzinie malarskiego rzemiosła — z głębokim przekonaniem podtrzymuje projekt, wskazując w jego obronie na istnienie „obrazu z Bazylei", skomponowanego na tej samej zasadzie.

W taki sposób został zidentyfikowany najbardziej istotny element przedstawieniowy wspomnianego obrazu. To t w a r z skazańca, będąca projekcją jego losu, bogactwa myśli, przeżyć i emocji — byłych i aktualnych. Myszkin wyznaje, iż nie jest w stanie wyrazić słowem całej prawdy i złożoności doznań odbijających się na obliczu skazanego, jest natomiast głęboko przekonany, że tylko n a r y s o w a n i e stanowi jedyny sposób opowiedzenia, zgłębienia prawdy o nich. „Tak bardzo pragnę, by pani lub ktoś inny to narysował!"[5] — twierdzi — T O czyli w s z y s t k o. W przenikniętym najwyższym emocjonalnym zaangażowaniem opowiadaniu księcia o tym, co wyraża twarz skazańca, kulminuje temat człowieka w obliczu nieuchronnej śmierci; znaleźć w nim można rozszerzenie i syntezę zasadniczych momentów opowiadania pierwszego (rozmowa z lokajem) i drugiego (opowieść więźnia politycznego). Tak więc moment wejścia na szafot, początkowo zaledwie zasygnalizowany, zostaje ukazany dokładnie w kilku zbliżeniach — nogi, krzyż dotykający ust itd. Co więcej, sytuacja ta została „poszerzona" czasowo w przeszłość (Myszkin opowiada o stanie ducha skazańca w chwilach poprzedzających opuszczenie więzienia i w czasie drogi na plac kaźni; zastosowanie przez Dostojewskiego zasady „realizmu fantastycznego" w stanie czystym) i... w przyszłość, gdy zafascynowany tą myślą książę twierdzi o możliwości zachowania świadomości p o egzekucji. Kulminuje również motyw nieskończoności czasu zawartego w paru pozostałych do życia minutach, który uzyskuje tu przestrzenną charakterystykę (czas mierzony ulicami, skończona nieskończoność mierzona przestrzenią). Trzecie opowiadanie zawiera więc syntezę widzianego (pierwsze) i słyszanego (drugie), wzbogaconą o element „imaginacji realistycznej" Myszkina, pragnącego w ten sposób dać fikcyjne świadectwo prawdzie.

T o w s z y s t k o winna uzmysłowić twarz skazanego na obrazie Adelaidy, by dać świadectwo przerażającej prawdzie ludzkiej męki, duchowej tragedii człowieka w obliczu śmierci. „Taki obraz będzie pożyteczny" — twierdzi książę i nie mamy powodów sądzić, że nie zgadza się z nim sam pisarz. „Pożyteczny" stanowi wszakże słowo-znak z gruntu obcej Dostojewskiemu koncepcji estetycznej, to jakby terminologiczny cytat z rozpraw Mikołaja Czernyszewskiego. Cytat wykorzystany jednakże zgodnie z typową dla pisarza zasadą, gdyż uobecniony w zupełnie innym niż pierwotny kontekście znaczeń i wartości. „Pożyteczność" czy, jak kto woli, „utylitarność" takiego obrazu, jego tendencyjność wyraża

[5] Ibidem, s. 72.

się nie w służeniu sprawom doskonalenia bytu społecznego, lecz ideom ponadczasowym. Będzie on przekonywał o nieludzkim charakterze kaźni, będzie najlepszym argumentem przeciw niej.

Ważna i znacząca jest w odczuciu Myszkina również sprawa autorstwa obrazu. „Najlepiej, żeby to była pani" — twierdzi z przekonaniem. Dlaczego Adelaida wydaje mu się najlepszą wykonawczynią tego pomysłu? Odgadniony przez księcia typ osobowości panny Jepanczyn potwierdza się w całej powieści: „Ma pani, Adelaido Iwanowno, szczęśliwą twarz, ze wszystkich trzech najbardziej sympatyczną. Jest pani bardzo ładna, patrząc na panią człowiek myśli: to twarz dobrej siostry. Traktuje pani świat z prostotą i wesołością, lecz serce ludzkie szybko potrafi odgadnąć."[6] Bezpośrednia, serdeczna, życzliwa i rozumiejąca Adelaida (imię znaczące) wyróżnia się wysoko cenioną przez pisarza cechą — umiejętnością dostrzegania w człowieku tego co najważniejsze — jego serca, zdolnością do emocjonalnego, a więc właściwego poznawania prawdy. Dla autora *Idioty* zawsze aktualne pozostaje jego młodzieńcze przekonanie, iż „przyrodę, duszę, Boga, miłość... poznaje się sercem a nie rozumem"[7].

Eksplikację potencjalnego dzieła malarskiego wieńczy kilka istotnych szczegółów dotyczących kompozycyjnego kształtu obrazu. Oto one:

„Jasno i blisko ostatni schodek" — symboliczno-obrazowy ekwiwalent przestąpienia progu śmierci.

„Twarz biała jak papier" (rym do białych kapturów skazańców w opowiadaniu o egzekucji) — biały kolor kolorem śmierci.

„Krzyż i głowa".

Postać księdza, kata, głowy i oczy gapiów mają stanowić drugorzędne elementy obrazu, które w przeciwieństwie do poprzednio wymienionych nie biorą udziału w misterium śmierci i powinny być ukazane „za mgłą", „na trzecim planie". W użytym tu określeniu „trzeci", a nie, zgodnie z oczekiwaniami, „drugi" dopatrywać się można ukrytego sensu. Otóż plan drugi tworzą „schodek", „krzyż i głowa" wyznaczający warstwę ikonograficzną obrazu, plan pierwszy natomiast upostaciowane w obliczu skazanego, fascynujące Myszkina (i pisarza) fenomeny ludzkiego wnętrza w sytuacji ostatecznej.

Zastanawiają jeszcze następujące momenty. Książę pragnie, by ktoś n a r y s o w a ł ową wewnętrzną historię skazańca, czyniąc tym samym wybór raczej graficznego, niż malarskiego sposobu przedstawienia. Potwierdza to, sugerowana przez eksplikację Myszkina monochromatyczność dzieła potencjalnego — brak w nim aluzji do jakichkolwiek charakterystyk kolorystycznych (z wyjątkiem barwy białej i czarnej) i świetlnych. Zwraca ponadto uwagę obecność tylko tych elementów, które są

[6] Ibidem.

[7] F. M. D o s t o j e w s k i j: *Pis'ma w 4-ch tomach*, t. I, Moskwa—Leningrad 1928, s. 50.

niezbędne dla osiągnięcia założonej przez pomysłodawcę treści, przez co maksymalnie semantycznie obciążone.

Wymienione momenty tłumaczą się bez reszty w kontekście estetyki wewnętrznej utworów Dostojewskiego. „Graficzność" dzieła potencjalnego uwarunkowana została ogólnie zaświadczaną monochromatycznością pisarstwa autora *Biesów*. Niewielka bezpośrednia plastyczność, stosunkowo biedny, utrzymany w jednolitej tonacji koloryt świata przedstawionego rekompensowany jest przez ekspresywność i dynamiczność widzenia. Wybiórczość, eksponowanie najbardziej znaczących elementów „obrazu" może być odniesiona do reguły artystycznej rządzącej twórczością pisarza, która ujmuje świat nie w jego zmysłowej dotykalności, lecz w dynamice spięć ideowych i psychologicznych, skomplikowaniu emocji. Twórczości Dostojewskiego nieznany jest opis dla opisu, szczegół dla niego samego, zawsze są to „współczynniki znaczeń", „wzmacniacze" sensów.

Choć jego malarskość sama w sobie wydaje się wątpliwa, obraz potencjalny powinien być, zdaniem Myszkina, zrealizowany środkami plastycznymi. Dzieło plastyczne, obraz malarski jest bowiem w odczuciu Dostojewskiego w pewnym sensie jedynie predestynowany do wyrażania i przekazywania doniosłych idei i myśli niełatwo poddających się eksplikacji (stąd niemożność ich określenia, jaką odczuwa Myszkin). Prawdziwe dzieło sztuki realizuje ideę i doprowadza ją do świadomości widza, według określenia księcia „od razu" („razom"). Pisarz odgaduje tu jak gdyby zasady percepcji dzieła plastycznego, różniącej się od wielofazowości odbioru utworu literackiego swą większą lub mniejszą jednoczesnością. Malarska naoczność, dynamika i żywość narzucania się widzowi, jakiej przedmioty przedstawione środkami literackimi osiągnąć nie mogą[8], wyrażenie myśli w najbardziej widzialnej formie[9] potęguje, w implicite wyrażonym przeświadczeniu pisarza, siłę oddziaływania na widza, przekonując w sposób bardziej od innych skuteczny o doniosłości zawartej w obrazie myśli (tu — o nieludzkim charakterze kaźni), kształtując określony stosunek do przedstawionych zjawisk (tu — uczucie niezadowolenia i protestu). Dlatego właśnie książę doznał tak wstrząsającego wrażenia, oglądając „obraz z Bazylei", na którym w twarzy skazańca wyrażone zostało „wszystko".

Tak oto w pewnym niewielkim wycinku rzeczywistości utworu, mikrokosmosie obrazów każdy szczegół odnoszący się do obecności w nim cytatu malarskiego zawiera refleks estetyki pisarza, stanowi aluzję do zasadniczych wątków jego myśli estetycznej.

Inny obraz potencjalny związany jest z postacią Nastasji Filipowny.

---

[8] R. Ingarden: *Obraz a dzieło literackie*, [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 104.

[9] A. Cziczerin: *Poeticzeskij stroj jazyka w romanach Dostojewskogo*, [w:] *Tworczestwo F. Dostojewskogo*, Moskwa 1959, s. 440.

Powstaje w jej wyobraźni spontanicznie, ad hoc, pod wpływem przelotnego spotkania z Agłają Jepanczyn. Opis obrazu, który można by zatytułować *Chrystus z dzieckiem*, również w końcowych partiach związany jest z osobą Agłai, co pozwala przypuszczać, iż stanowi swoiście wyrażoną ocenę tej ostatniej przez Nastasję.

Trzy listy Nastasji Filipowny do Agłai to nieustające wyznanie wiary w jej doskonałość, gorliwe wynoszenie jej do rangi ideału. W odczuciu Nastasji jest ona wcieleniem bezinteresownej miłości do ludzi w ogóle, dobrym duchem, który nie potrafi nienawidzić i jest w stanie wznieść się ponad przyziemność egoizmu. Cechy te wiążą ją z Myszkinem i marzeniem Nastasji jest połączyć, dla ich szczęścia, podziwianych przez siebie ludzi.

W takim właśnie kontekście o s t a t n i e g o listu, jako szczególna kulminacja i jednocześnie „materializacja" przepełniających bohaterkę uczuć pojawia się opis obrazu, który wydaje się być quasi-zmysłowym ekwiwalentem syntezy tych cech:

> „Przedstawiłabym go samego... Zostawiłabym przy Nim tylko jedno małe dziecko. Dziecko bawiłoby się obok Niego; może by Mu coś opowiadało w swoim dziecinnym języku. Chrystus najpierw słuchał, ale teraz się zamyślił; ręka Jego mimo woli, przez zapomnienie pozostała na jasnej główce dziecka. Patrzy w dal, na widnokrąg; w jego spojrzeniu tai się myśl wielka jak świat; twarz ma smutną. Dziecko zamilkło, oparło się o jego kolana i w zamyśleniu, jak to dzieci czasem się zamyślają, badawczo patrzy na Niego. Słońce zachodzi... Oto mój obraz! Pani jest niewinna i w pani niewinności jest cała pani doskonałość. O, niech pani o tym pamięta!"[10]

Jest to nie tyle i nie tylko malarska symbolizacja stanu ducha bohaterski[11], ile quasi-malarska symbolizacja ideału, a więc czegoś, czego nie jesteśmy w stanie określić do końca, co wymyka się wszelkim ujęciom dyskursywnym i będąc sprawą głęboko osobistą, indywidualną może zyskać najróżniejszą postać. Ideału nie sposób pojąć rozsądkiem, to, zdaniem Dostojewskiego, sprawa wiary i uczucia. Dlatego też objawia się on bohaterce w obrazowej, asocjacyjno-emocjonalnej, syntetycznej postaci, „od razu".

Interesujący przypadek obecności dzieła malarskiego w powieści związany jest z obrazem Hansa Holbeina-Młodszego *Martwy Chrystus*. Wstrząsające wrażenie, jakiego doznał, oglądając tak nietypowy wizerunek Boga-człowieka, uczynił Dostojewski faktem duchowej biografii głównych bohaterów *Idioty* — Myszkina, Rogożyna i Hipolita, subiek-

[10] F. D o s t o j e w s k i: *Idiota...*, s. 504.

[11] A. S k a f t y m o w: *Tiematiczeskaja kompozicija romana „Idiot"*, [w:] *Nrawstwiennyje iskanija russkich kłassikow*, Moskwa 1973, s. 41—42.

tywnie odczytana przez autora zawartość treściowa obrazu stała się czynnikiem określającym zasadnicze elementy ich światopoglądu. W każdym wypadku pisarz przestrzegał „miary" postaci, różnicował istotę i formę kontaktu z dziełem w zależności od cech psychicznych i charakterologicznych, od aktualnego etapu życia intelektualnego i duchowego bohaterów.

Każdy z nich związany jest z obrazem silnymi więzami emocjonalnymi. Rogożyn „lubi nań patrzeć", książę „nie może zapomnieć", w Hipolicie budzi on „dziwny niepokój". Już w tym momencie uczyniono aluzję do sposobu przeżywania upostaciowanej w obrazie idei. To typowa idea-uczucie.

„Przeraźliwie małomówny" — twierdzi Hipolit o Rogożynie. W imieniu Parfiona „mówią" przedmioty, wygląd i ponure wnętrze domu, „przemawiają" obrazy — portret ojca i, równie dobitnie, obraz Holbeina, będący jego własnością (fakt ten można by interpretować jako świadectwo najgłębszego przeniknięcia idei obrazu do świadomości postaci).

Obraz pojawia się jako moment w rozwoju fabuły podczas wizyty Myszkina w domu Rogożyna:

> „Nad drzwiami do sąsiedniego pokoju wisiał jeden obraz, dość dziwny ze względu na format, mający ze dwa i pół arszyna szerokości i nie więcej niż sześć cali długości. Obraz przedstawiał Zbawiciela, dopiero co zdjętego z krzyża."[12]

Rogożyn obojętnie, lecz w istocie z ukrytą premedytacją wskazuje płótno Myszkinowi (i w takiej samej sytuacji wkrótce potem Hipolitowi). Jest to — w ramach poetyki danej postaci — swoisty sposób nawiązania kontaktu intelektualnego, sposób informowania o problemach nurtujących bohatera, zaproszenie do dialogu, w którym partnerzy będą mogli porozumieć się, posługując się jako frazami treścią obrazu, nie nazywając rzeczy po imieniu. Skryty Rogożyn czyni w ten sposób aluzję do dręczących go myśli i wybiera na powiernika Myszkina i Hipolita, z którymi łączą go „braterskie" więzy. Jednocześnie kieruje nim — tąże poetyką postaci uwarunkowana — chęć ukrycia istotnych faktów swego życia duchowego, które staną się (i stają się) księciu i Hipolitowi wiadome, gdy zobaczą obraz. Stąd niezrozumiałe dla Myszkina zachowanie Rogożyna:

> „[...] Nagle przestał zajmować się obrazem i ruszył dalej. Oczywiście roztargnienie i szczególny, dziwnie nerwowy nastrój, który tak nagle wystąpił u Rogożyna, mógłby do pewnego stopnia wytłumaczyć tę porywczość; księcia jednak zaskoczyło to, że tak na-

---

[12] F. Dostojewski: *Idiota...*, s. 243.

gle urwała się rozmowa, którą przecież nie on rozpoczął, i że Rogożyn nic mu nawet nie odpowiedział."[13]

Treść obrazu wiąże się z problemem wiary i niewiary, odzwierciedla utratę wiary przez Rogożyna, pielęgnuje i podtrzymuje jego zwątpienie. Wyjaśnia się też ostatecznie stosunek księcia do idei upostaciowanych w obrazie, który nie został wszakże określony wprost. Nie może zapomnieć wrażenia wywołanego przez dzieło Holbeina, zawiera ono bowiem głęboką prawdę, wielką myśl, ta jednak nie jest w stanie zagrozić jego wierze, podważyć ją w jakikolwiek sposób, gdyż, jak twierdzi bohater:

> „Istota uczuć religijnych nie ma nic wspólnego z żadnym rozumowaniem, z żadnymi przewinieniami czy przestępstwami, z żadnymi ateizmami; tu jest coś innego i wiecznie będzie coś innego; tu jest coś takiego, obok czego wiecznie będą się prześlizgiwać ateizmy i wiecznie będą mówić nie o tym."[14]

Wierze nie zagraża również myśl zawarta w obrazie Holbeina. Przedstawiona scena stanowi ekspozycję obrazu doskonale zorientowaną wobec charakteru sytuacji — bohaterowie rozmawiają o nim niejako po drodze, mimochodem, krótki opis dokonany jest z punktu widzenia beznamiętnego narratora. A jednak scena kryje w sobie, zawartą w podtekście zapowiedź „wielkiej myśli" Hipolita organicznie związanej z obrazem i będącej w mniejszym lub większym stopniu wspólną własnością trójki bohaterów. W jego spowiedzi padnie odpowiedź — znana Myszkinowi i Rogożynowi — dlaczego „od tego obrazu niejeden może utracić wiarę". W spowiedzi właśnie, tym, według Mikołaja Czyrkowa[15] centrum ideowym powieści wyjaśni się rola wizerunku martwego Chrystusa w określeniu istoty „ostatniego przekonania" Hipolita.

Pierwsza wizyta Tierientiewa w Pawłowsku to zarazem pierwsza nieudana próba opowiedzenia o własnych duchowych i intelektualnych doświadczeniach, próba „powiedzenia wszystkiego". W jego podniosłych, ale zdeformowanych przez nadmierne wzruszenie wypowiedziach zwracają uwagę myśli, stanowiące wyraźną aluzję do treści obrazu, w tym momencie znanego już Hipolitowi, aluzję, która stanie się oczywista w kontekście „spowiedzi":

> „A wiecie państwo, kiedy leżałem w łóżku dużo różnych myśli przychodziło mi do głowy... wiecie, przekonałem się, że przyroda lubi sobie z człowieka zakpić... Ktoś niedawno wyraził się, że jestem

---

[13] Ibidem.
[14] Ibidem, s. 246.
[15] N. Czirkow: *O stilie Dostojewskogo*, Moskwa 1967, s. 133.

ateuszem, a wiecie, że ta przyroda [...] Urywa, by za chwilę podjąć na nowo nurtującą go myśl: Tak, przyroda jest szydercza! Dlaczego... dlaczego przyroda stwarza najdoskonalsze istoty, żeby z nich później szydzić? Przecież tak zrobiła, że jedyna istota, którą na ziemi uznano za doskonałość... tak zrobiła, że pokazawszy ją ludziom, kazała jej powiedzieć to, z powodu czego przelało się aż tyle krwi..."[16]

Dopowiedziane do końca, ujęte w formę uporządkowanego wywodu, myśli te pojawiają się w „spowiedzi". W zawartym w niej opisie obrazu zostały pominięte milczeniem wszelkie kwestie malarskie i artystyczne narzucające się w tym wypadku ogromnie sugestywnie. Interpretacja dotyczy jedynie wyższych układów znaczeniowych, rekonstruuje subiektywne, myślowo-wyobrażeniowe przesłanie obrazu, nadbudowuje nad nim pewną wizję poetycką.

Naturalistyczne przedstawienie Chrystusa całkowicie podporządkowanego prawom natury rodzi wiele pytań, które sprowadzają się do następujących konkluzji:

„Patrzącemu na obraz przyroda wydaje się jakąś olbrzymią, nieubłaganą bestią albo, właściwiej mówiąc, o wiele właściwiej, choć bardzo dziwnie — jakąś ogromną maszyną najnowszej konstrukcji, która bezmyślnie schwytała w swoje tryby, zmiażdżyła i wchłonęła w siebie, niema i obojętna, wielką i nieocenioną Istotę — taką Istotę, która sama jedna warta była całej przyrody i wszystkich jej praw, warta była całej ziemi, stworzonej, być może, jedynie po to, aby na niej zjawiła się taka Istota! Obraz ten właśnie jak gdyby wyraża owo pojęcie o mrocznej, zuchwałej i bezmyślnie wiekuistej sile, której wszystko podlega; i to pojęcie mimo woli udziela się każdemu, kto patrzy na obraz."[17]

Ta według określenia Hipolita „głęboka myśl" powołuje do życia dręczące go pytanie — kamień węgielny „ostatniego przekonania":

„Tu mimo woli nasuwa się pytanie, że jeżeli śmierć jest tak okropna i prawa natury tak silne, to jak je można przezwyciężyć? Jak je przemóc, jeżeli ich nie przezwyciężył nawet ten, któremu ona ulegała...?"[18]

Przedstawione pytania i wnioski są jednakowoż efektem późniejszego uporządkowania. Pierwotnie objawiły się wyczerpanemu i gorączkującе-

[16] F. D o s t o j e w s k i: *Idiota*, s. 330.
[17] Ibidem, s. 453.
[18] Ibidem.

mu bohaterowi w formie swoiście alogicznej, w postaci sumy doznań, które przybrały kształt obrazowy:

„Wszystko to majaczyło się i mnie, urywkami, może istotnie podczas maligny, chwilami nawet w obrazach... Czy może się przywidzieć jako postać to, co nie ma postaci?"[19] — zapytuje i pytanie to zawiera, jak się okaże, klucz do określenia jednej z najważniejszych zasad poetyki Dostojewskiego. Przypuszczenie Hipolita potwierdza się, gdy doznaje on jeszcze jednej obrazowej transformacji idei o bezmyślnej sile natury:

> „Ale mnie jakby wydawało się chwilami, że widzę w jakiejś dziwnej i nieprawdopodobnej formie tę nieskończoną siłę, tę głuchą, ciemną i niemą istotę. Pamiętam, że ktoś jak gdyby poprowadził mnie z sobą, ze świecą w rękach, pokazał jakąś olbrzymią i obrzydliwą tarantulę i jął zapewniać, że to jest właśnie ta ciemna, głucha i wszechwładna istota, i śmiał się z mojego oburzenia."[20]

„Świeca" i śmiech wiążą owo przywidzenie z następnym i pozwalają mniemać, że tym kimś był Rogożyn. Bo oto zjawia się „we własnej osobie", „lekko kpiący", „pod lampką oliwną". Obydwa przywidzenia są jednak związane nie tylko sytuacyjnie, lecz i w swej istocie. Omam--Rogożyn to jeszcze jedna obrazowa transformacja pojęcia, które wyraża dzieło Holbeina, jeszcze jedna obrazowa materializacja jego zawartości myślowej. Fakt, iż przedmiotem halucynacji jest osoba Rogożyna, ma wielostronną motywację. Rogożyn odgadł myśl i zamiar Hipolita (będzie on rezultatem owego ciągu obrazowych przyczyn), jest pewne, że niemal identyfikuje się z nim. Ponadto odbierany jest przez Hipolita jako wcielenie „najbardziej żywego życia", któremu obce są rozważania o ostatecznych wnioskach, obca „arytmetyka myśli". Taką interpretację potwierdza fakt, iż w swej omamowej postaci Rogożyn wyposażony został w cechy, które dla Hipolita stanowią nieodłączne atrybuty „natury" — śmieje się i obraża.

Sny i halucynacje bohatera (sen o skorpionie, sny i przywidzenia o Rogożynie, tarantuli), setki ich poświęcone były, jak twierdzi, jednemu tematowi. Wespół z obrazem Holbeina tworzą ciąg fantomów, które nadają „postać temu, co nie ma postaci" — myśli o wiecznej i niezwyciężonej sile natury, której on sam również podlega; podłoże wszystkich stanowi to, co nieuświadomione, podświadome. Do „ostatniego przekonania" wiodła bowiem nie droga logicznych przesłanek, lecz zespół czynników o charakterze alogicznym i emocjonalnym (obojętność otoczenia, wstręt). Obraz był pierwszym ogniwem w ciągu przyczyn, które zrodziły zamiar Hipolita. Uświadomił mu rozmiary i istotę owej siły, uzmysłowił także ponadto dręczącą i poniżającą niemożność jej przezwy-

[19] Ibidem, s. 454.
[20] Ibidem.

ciężenia. Nie sposób jej zwalczyć, ale też nie sposób zaakceptować życia, które przybiera tak obraźliwe (omamy i halucynacje), niezależne od człowieka formy. Nieubłaganym prawom natury bohater przeciwstawia równorzędną im siłę niezgody, buntu, wolę kształtowania własnego losu — decyzję samobójstwa.

W podobnych, jak uprzednio analizowane, formach cytat malarski realizuje się w *Młodziku*. Zasadniczą rolę w określaniu intelektualnej koncepcji tego i innych utworów pisarza z lat siedemdziesiątych odegrała, według zgodnej opinii znawców, jedna z fundamentalnych idei jego twórczości — idea „złotego wieku". Genialnym ucieleśnieniem wyobrażeń o tym, w przekonaniu Dostojewskiego najbardziej doniosłym okresie historii ludzkości, a także symbolicznym ekwiwalentem reprezentowanych przezeń wartości absolutnych stał się, w odczuciu pisarza, obraz *Asis i Galatea* malarza francuskiego z XVII wieku Claude Lorraina. Również owładnięty wizją „złotego wieku" bohater *Młodzika* rekonstruuje treść ideału w ścisłym związku z tym obrazem. Podobnie jak *Martwy Chrystus*, dzieło Lorraina występuje w ramach narracyjnych wielkiej „spowiedzi" Wiersiłowa, w której — podobnie jak Hipolit — daje on wyraz swemu „ostatniemu przekonaniu".

Asis i Galatea jawią się bohaterowi we śnie, to jakby obraz-sen. „Sam zresztą nie wiem, co mi się właściwie śniło" — wyznaje, ale identyfikuje tym niemniej obraz oniryczny z konkretnym przedstawieniem malarskim. We śnie materializują się pewne elementy ikonograficzne obrazu, które, jak się okaże, w ścisły sposób korespondują z odczytywaną na jego podstawie myślą: „błękitne, łagodne fale, wyspy i skały, kwitnące wybrzeże, czarowna panorama w oddali, zachodzące słońce"[21].

Opowiadając o tym, co ujrzał we śnie, Wiersiłow powtarza znamienną frazę, tak podobną do Myszkinowej: o niemożności przekazania słowami sensu widzianego. Za ich pomocą można, jak wynika z reakcji bohatera, opisać jedynie pewne elementy przedstawieniowe obrazu (i snu), natomiast prawda w nim zawarta nie poddaje się sformułowaniu i odsłania się patrzącemu wyłącznie w indywidualnym kontakcie z obrazem.

Obraz-sen Wiersiłowa to na poły zmysłowe, na poły mentalne postrzeżenie, o d c z u c i e piękna, szczęścia i miłości przepełniającej życie ludzi w ziemskim raju. Istota tego życia wyraża się w absolutnej jedni z przyrodą, z jej rytmem, toteż w obrazie onirycznym (i na płótnie Lorraina) przyroda dominuje, jest jednocześnie głównym bohaterem i wyrazicielem światopoglądu ludzi ją zamieszkujących. Gubią się tu postacie dwojga mitycznych kochanków z realnego obrazu, w śnie-obrazie nieobecne.

Obraz ziemskiego raju ulega jednak brutalnej redukcji. „Ukośne promienie zachodzącego słońca", które bohater oglądał we śnie, zyskują

[21] F. D o s t o j e w s k i: *Młodzik*, tłum. M. B o g d a n i o w a i K. B ł e s z y ń s k i, Warszawa 1956, s. 131.

przedłużenie w realnej rzeczywistości: budząc się w ciasnym pokoiku hotelowym w jakiejś niemieckiej mieścinie bohater widzi autentyczny zachód słońca. Najważniejszy element snu-obrazu, „zachodzące cudowne słońce pierwszego dnia Europy", za pośrednictwem faktu realnego świadomość Wiersiłowa wiąże nicią asocjacji z „zachodzącym słońcem ostatniego dnia Europy". Określenie to jest wyrazem dokonanej przez niego oceny aktualnego momentu rzeczywistości politycznej (Komuna Paryska w 1871 roku) i, przede wszystkim, oceną ideowej sytuacji Europy, którą odbiera jako „koniec", „śmierć", i utożsamia z wyrzeczeniem się idei Boga, z ateizmem. Motyw zachodzącego słońca pojawia się raz jeszcze w nacechowanej silną ekspresją wizji życia ludzi bez Boga, jako konsekwencji zmian zachodzących w światopoglądzie człowieka współczesnego. Symboliczny sens motywu i tym razem nie ulega wątpliwości. To „odchodzi wielkie źródło siły", „znika wielka idea nieśmiertelności", pozostawiając ludzi świadomych swego sieroctwa.

Wprowadzone do świata powieściowego wybrane elementy przedstawieniowe obrazu zyskały pierwotnie nie sugerowany przez nie podtekst; oryginalnie odczytane przez pisarza dzieło malarskie nadało niepowtarzalny wyraz tej zasadniczej dla zrozumienia problematyki powieści scenie.

Zawartość znaczeniowa motywu „złotego wieku" ulega w późniejszym *Śnie śmiesznego człowieka* pewnym transformacjom, czemu towarzyszy modyfikacja związanych z nimi elementów ikonograficznych. Spotęgowany został motyw piękna i naturalności idealnego życia ludzi, wyeksponowana jedność-pełnia łącząca człowieka z kosmosem, przyrodą, człowieka — z jemu podobnymi. Odpowiednio — elementy będące powtórzeniem analogicznych z obrazu Wiersiłowa zyskały odmienny kształt stylistyczny (nieobecna w *Młodziku* personifikacja przyrody, zmiana epitetów itp.). Nowym elementem w landszafcie „złotego wieku" są „przepiękne drzewa" (ich związek z pełnią życia staje się oczywisty, jeśli wspomnieć tęsknotę „skazanego na śmierć" Hipolita do drzew w Pawłowsku), znika natomiast najważniejszy w kontekście spowiedzi (i idei) Wiersiłowa motyw zachodzącego słońca. W opisie „złotego wieku" ze snu śmiesznego człowieka nie ma też aluzji do obrazu Lorraina, choć źródło inspiracji nie ulega wątpliwości.

Wskazane momenty ujawniają pewne interesujące aspekty cytowania malarskiego w powieściach autora *Idioty*. Utożsamienie wyobrażenia Wiersiłowa o „złotym wieku" z dziełem Lorraina mogło być jednorazowym chwytem artystycznym. Obraz stanowi bowiem indywidualny i niepowtarzalny ekwiwalent równie niepowtarzalnej i osobistej idei-uczucia. Związek idei z obrazem został precyzyjnie umotywowany logiką postaci Wiersiłowa — wyznawcy określonego światopoglądu. To „rosyjski wędrowiec", „rosyjski Europejczyk", któremu drogie są „kamienie" Europy, jej dzieła sztuki, a wśród nich to szczególnie, co wy-

raża najbardziej doniosłą ideę przeszłości, teraźniejszości i przyszłości społeczeństw Europy.

Bardziej szczegółowego wyjaśnienia wymaga jeszcze problem onirycznego sposobu istnienia obrazu malarskiego. Nierozłącznie z nim związana prawda o „złotym wieku" staje się oczywista zarówno w przypadku Wiersiłowa, jak i śmiesznego człowieka za sprawą snu, fenomenu psychicznego powstałego na gruncie emocji, wyobrażeń zmysłowych, intuicji i przeczuć[22]. Sny i halucynacje w coraz to nowych, obrazowych konkretyzacjach pozwalają Hipolitowi odczuć ogrom niszczycielskiej siły natury; jakąś nieodgadnioną, lecz tylko przeczuwaną prawdę o losie Nastasji Filipowny wyrażają sny Myszkina o niej.

Sny i ich funkcja w życiu psychicznym człowieka były niejednokrotnie przedmiotem refleksji pisarza. Podobnie jak w niezmiernie starej tradycji literackiej, wykorzystanie przez Dostojewskiego snu bohatera w konstrukcji fabuły opierało się na przeświadczeniu autora o poznawczej doniosłości wizji sennych. Znalazło ono wyraz w następującym cytacie z *Idioty*:

> „Człowieka bawi absurdalność snu, ale zarazem czuje on, że w splocie tych niedorzeczności zawiera się jakaś myśl, i to myśl już realna, coś, co przynależy do jego obecnej egzystencji, coś, co istnieje i zawsze istniało w jego sercu; jakby ten sen obwieścił człowiekowi coś nowego, proroczego, na co człowiek z utęsknieniem czekał; wrażenie jest silne, radosne albo męczące, ale na czym ono polega i co obwieszcza — tego człowiek nie może ani zrozumieć, ani sobie przypomnieć."[23]

Można, jak się wydaje, zaryzykować usytuowanie w obrębie tych samych co sny kategorii również takich fenomenów, jak oglądany przez Myszkina (najwyraźniej ograniczony, na wzór malarskiego, niewidzialnymi ramami) obraz przyrody, dzieła wyobrażeniowe, a także realne dzieła malarskie. Wszystkie tak różnego autoramentu fenomeny obrazowe realizują się w odbiorze poza interpretacyjną działalnością intelektu, a bohaterowie dają wyraz bezsilności w przekładaniu doznanych wrażeń na język pojęć. Sens doznań pozostaje do końca nieodgadniony.

Do wymienionych zjawisk można odnieść przytaczane już pytanie Hipolita: „Czy może mieć postać to, co nie ma postaci?"[24] — i odpowiedzieć na nie twierdząco. W każdym z wymienionych i wielu innych przykładach, w które obfitują powieści Dostojewskiego, w indywidualnym,

---

[22] A. Okopień-Sławińska: *Sny i poetyka*, „Teksty" 1973, nr 2, s. 7.

[23] F. Dostojewski: *Idiota*, s. 502.

[24] Por. interpretację tych samych i innych motywów w pracy I. Łapszin· *Estietika Dostojewskogo*, [w:] F. M. Dostojewskij: *Statji i matieriały*, pod ried. A. S. Dolinina, Pietierburg 1922, s. 143—152.

emocjonalno-obrazowym ekwiwalencie[25] „przywidują się" bohaterom ich głęboko własne idee i ideały i nie istnieją poza nim. Tak więc sen i malarstwo łączy tożsamość funkcji w duchowych i intelektualnych doświadczeniach bohaterów Dostojewskiego.

Ten sam związek idei i utożsamionego z nią ekwiwalentu obrazowego cechuje sposób wykorzystania dzieła malarskiego w *Biesach*. Na kartach powieści pojawiają się niejednokrotnie aluzje do twórczości Rafaela Santi, a w szczególności *Madonny Sykstyńskiej*, którą pisarz stawiał w rzędzie najwyższych przejawów artystycznego geniuszu.

Forma realizacji cytatu malarskiego w *Biesach* ujawnia pewne nowe momenty. Przede wszystkim, w porównaniu z poprzednimi, zabrakło elementarnego choćby opisu ikonograficznej zawartości obrazu, co tłumaczyć można dwojako. Opis taki staje się zbędny, jeśli uwzględnić fakt, z natury swej pozaliteracki, funkcjonowania dzieła Rafaela w świadomości estetycznej oświeconej części społeczeństwa rosyjskiego od czasów pierwszych jego apologetów — Mikołaja Karamzina i Wasylego Żukowskiego. Wypowiedzi dotyczące *Madonny* (także w *Zbrodni i karze* i pośrednio w *Idiocie)* sugerują ponadto, że sens utożsamiany z obrazem zawarty jest w jednym elemencie przedstawieniowym — w wizerunku twarzy Madonny. *Madonna Sykstyńska* funkcjonuje w powieści, wyznaczając dwie przeciwstawne płaszczyzny wartościujące. Dla Barbary Pietrowny posługującej się parodyjnie zaostrzonymi sformułowaniami estetyki nihilistów obraz jest „głupstwem" i „wymysłem", twarz Madonny „brzydszą od innych żywych twarzy". Zagorzała zwolenniczka „nowego" gubernatorowa Lembke wyraża swe rozczarowanie obrazem, pisarz Karmazinow podziela jej opinię.

W diametralnie odmienny sposób odbiera *Madonnę* Stiepan Trofimowicz Wierchowienski. To „królowa królowych", „ideał ludzkości", „boskie oblicze wielkiego ideału". Obraz Rafaela ucieleśnia dlań całe uniwersum wartości — ideał, program i cel działania, przedmiot wiary. Treść tego uniwersum — jak chciał Dostojewski, typowa dla światopoglądu idealisty rosyjskiego lat czterdziestych wyjaśnia się w kontekście ocen, postępków i zachowań charakterystycznych dla bohatera.

Na krótko przed swoją ostatnią wędrówką Siepan Trofimowicz wyznaje swej przyjaciółce: „Tak, objadałem panią, lecz objadanie nigdy nie było najwyższą zasadą mego postępowania".[26] W wyznaniu zawarte zostało znamienne dla bohatera rozgraniczenie „zasad" i życia, które toczy się „samo przez się, nie wiem jak", a więc jak gdyby bez udziału jego świadomości, zdominowanej przez wartości, jeśli tak rzec można, idealno-estetyczne.

---

[25] Wykorzystaliśmy tu termin, którym posługuje się M. Podraza-Kwiatkowska, charakteryzując zjawisko ekwiwalentyzacji symbolicznej w pracy: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 273.

[26] F. Dostojewski: *Biesy*, tłum. T. Zagórski, Warszawa 1958, s. 327.

Widzeniem świata bohatera rządzi swoisty estetyzm. Jego poglądy, styl życia, sposób bycia, wypowiadania się kształtuje imperatyw piękna, pięknych form (bardzo często pozostają one w krzyczącej sprzeczności z postępowaniem Stiepana Trofimowicza). To on określa jego stosunki ze światem ludzi, przedmiotów, idei.

W duchu estetyzmu tłumaczy bohater przyczynę antagonizmu „ojców i dzieci". Różnica zdań nie dotyczy, według niego, istoty przekonań — ta pozostała bez wątpienia słuszna i czysta — lecz właśnie form piękna, a więc sposobu wyrażenia ideału. Słusznym i pięknym ideałom winna odpowiadać piękna forma. Materializm, przyziemność, utylitaryzm postawy młodego pokolenia nie mogą być uznane za formy właściwe. Stiepan Trofimowicz przeciwstawia im wartości duchowe, piękno doskonałe *Madonny Sykstyńskiej*, problem polityczny, społeczny, światopoglądowy sprowadzając do wyboru: „Szekspir czy buty", „Rafael czy nafta". W maksymalizmie swego estetyzmu absolutyzuje znaczenie piękna, twierdząc, że w nim „zawarta jest cała tajemnica, cała historia. Nawet nauka bez piękna nie utrzyma się ani na chwilę..."[27] Piękno uznane zostaje za wyraz najgłębszego sensu istnienia, źródło rozwoju, element konieczny wszelkiego postępu.

W swym estetyzmie konsekwentny do końca, również „ostatnią wędrówkę" aranżuje i przeżywa jako pewnego rodzaju wizję estetyczną, „wznosi sztandar wielkiej idei i idzie umrzeć za nią na szerokim trakcie". Widziane po drodze odbiera w sposób szczególny, upraszcza i upiększa rzeczywistość, przydaje jej symboliczny wymiar. Na trakcie także króluje wielka myśl!" — wyznaje w najwyższym zachwycie. W przedśmiertnej iluminacji zamienia się ona w Wielką Myśl — radosne odczucie potrzeby „nieskończoności i bezmiaru", „nieskończenie wielkiego dla duszy". To mistyczne przeżycie niemożliwego do sprecyzowania ideału absolutnego każe wspomnieć *Madonnę*. Zawarta w niej jest ta sama „Wielka Myśl wieczna, bez kresu".

W subiektywnym odczuciu bohatera obraz stanowi doskonałą syntezę pięknej zmysłowo formy i pięknych, wzniosłych i wiecznych treści idealnych, z istoty swej pozbawionych bezpośredniego odniesienia do realnej rzeczywistości. Przydomek „boska", jaką obdarza *Madonnę Sykstyńską* nie sugeruje bynajmniej treści religijnych. W dziele upostaciowany został własny absolut bohatera, obiekt gorącej wiary i adoracji.

Oryginalna interpretacja obrazu przez Stiepana Trofimowicza nie powstała przypadkowo. Doskonale zorientowana wobec praw rządzących wrażliwością bohatera, ma swe pierwotne uwarunkowania w kształcie ideowo-artystycznym realnego dzieła Rafaela, w obiektywnie mu przynależnym światopoglądzie estetycznym.

Sztuka dojrzałego Renesansu reprezentuje, według Arnolda Hausera,

---

[27] Ibidem, s. 465.

styl idealny. Jej harmonia jest utopijnym, wymarzonym obrazem świata, jej dzieła przedstawiają rzeczywistość uwznioślona, uszlachetnioną, wolną od nietrwałości i pospolitości. Najważniejszą zasadą stylową sztuki renesansowej jest przedstawianie tego, co typowe, reprezentacyjne, nieprzeciętne, a lekceważenie tego, co konkretne, bezpośrednie, przypadkowe i indywidualne. Ściśle związany z epoką jest także ideał doskonałości duchowej i cielesnej: fizyczne piękno i siła stają się pełnowartościowym wyrazem duchowego piękna i znaczenia[28].

Twórca *Madonny* najpełniej wcielił w swej sztuce ideały estetyczne klasycznego Renesansu. Właściwa dziełu Rafaela dominacja celu estetycznego nad poznawczym, idealizacja i selekcja estetyczna przedmiotów przedstawienia — piękne przedstawienie pięknych przedmiotów[29] — były bardzo bliskie wrażliwości bohatera *Biesów* z jego lekceważeniem realnego życia, odcinaniem się od tego co zwyczajne i pospolite, zaopatrzeniem się w to, co wzniosłe, wielkie i ponadczasowe.

Ta głęboko umotywowana odpowiedniość życia emocjonalnego i intelektualnego postaci i obrazu malarskiego charakteryzuje wszystkie analizowane przypadki jego obecności w powieściach Dostojewskiego. W ten sposób wykorzystany obraz staje się niepowtarzalnym ekwiwalentem, świadectwem najbardziej ważkich i głęboko personalnych wartości, myśli, ideałów. W ten sposób realizuje się owo, typowe dla twórczości pisarza i jedyne w swoim rodzaju uczestnictwo dzieła malarskiego w dziele literackim. Sam będąc nosicielem znaczeń, cytat malarski koresponduje z całym materiałem motywicznym, ideowym i kompozycyjno-stylistycznym powieści, kształtowany przez zasady estetyczne rządzące twórczością pisarza w swoisty, syntetyczny sposób odzwierciedla je, współtworzy summę ideową i artystyczną dzieła Dostojewskiego.

---

[28] A. Hauser: *Społeczna historia sztuki i literatury*, przekład J. Ruszczycówny, Warszawa 1974, s. 275—283.
[29] A. Ligocki: *Sztuka renesansu*, Warszawa 1973, s. 158—162.

Барбара Стемпчиньска

ЖИВОПИСНАЯ ЦИТАТА В РОМАНАХ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО („ИДИОТ", „БЕСЫ", „ПОДРОСТОК")

Резюме

Явление т.н. цитации произведений живописи в литературе (т.е. описание, интерпретация и.т.п. картин в словесных произведениях) приобретает в романах Ф. Достоевского оригинальное выражение. Цитата такого рода проявляется в множестве различных по характеру форм, выполняя м.пр. функцию орнамента, функцию характерологическую, выступая как образно-символический эквивалент идейного и эмоционального отношения героя к миру.

„Христос в гробу" Гольбейна в „Идиоте", „Асис и Галатея" Лоррена в „Подростке" не требует знания цитированной картины, так как важна не столька она, сколько оригинальное прочтение её автором, что находит непосредственное и опосредованное выражение в идейной и композиционно-стилистической сферах романа.

Barbara Stempczyńska

„THE PAINTING QUOTATION" IN FYODOR DOSTOYEVSKY'S WORKS („THE IDIOT", „THE POSSESSED", „THE RAW YOUTH")

Summary

In this article the author has tried to define the forms of thematic presence of and the function of a painting work in Fyodor Dostoyevsky's works. The phenomenon of so called „painting quotation" — a description or interpretation or the like of a picture in a literary work — takes an original shape in the works of the author of „The Possessed". The painting quotation makes itself evident through many forms, carrying out such functions as e.g. ornamental or characterising ones, being at the same time the symbolic equivalent of amongst the other a philosopical and social attitude of the main characters. The knowledge of the quoted picture is not necessary „The Dead Christ" in „The Idiot", „Asis and Galatea" in „The Raw Youth" refer not to a certain picture but to the way the author understood it to the interpretation whose direct and inderect expression could be found in the compositional and thematic layer of the work. Dostoyevsky's favourite paintings form an homogeneous part of his novels adding to the ideological and artistic values of the writer's work.